

Historia de unos cueros de ciervo

Escribe: LUIS VIDALES

— I —

EN EL SIGLO XVI LOS PERGAMINOS MEXICANOS LLEGAN A ITALIA

Un día de 1903, el duque José Florimond de Loubat solicitó a Eduardo Seler que comentara el "Códice Borgia". Seler acababa de llegar de Yucatán, donde se apertrechó de conocimientos sobre el arte precolombino de la región y satisfizo de inmediato la invitación de su estimulante Mesenas. En agosto de 1904 concluyó en Steglitz y entregó "a su excelencia" el primer tomo de su exégesis sobre el códice de autos, "sin duda la más extraordinaria de todas las pictografías aún conservadas del México antiguo", según el decir del propio señor Seler.

¿Pero qué es el "Códice Borgia"? Su "historia" tiene no poco de la aventura de un personaje de un cuento encantado. En primer lugar, es un manuscrito en forma de pinturas, como corresponde a todo pueblo primitivo que sabe, sin necesidad del teorema estético, que el arte es lenguaje. El original consta de catorce pergaminos de piel de ciervo, de veintisiete centímetros de anchura y diferente extensión, unidos de modo que forman una franja de diez metros de larga. La obra está revestida de una capa de estuco y cubierta de pinturas por ambos lados. Plegada en forma de acordeón, consta de treinta y nueve superficies de veintiséis y medio centímetros de largo por veintisiete de ancho. Es, pues, un libro con todas las de la ley, si nos trasladamos al concepto editorial de la época en que se dio a la luz esta maravilla del intelecto.

En segundo lugar, y aquí comienza el tránsito de Caperucita por el bosque encantado, la obra apareció en Italia, posiblemente en el siglo XVI, lo que quiere decir, en los mismos días de la invasión española. Humboldt, quien reputa el manuscrito como "el más grandioso y notable de todos los códices que se han conservado del México antiguo", da como resultado de sus exploraciones la versión de que él llegó primeramente a la principesca familia de los Giustiniani, coleccionistas de curiosidades antiguas.

Tal como acaeció a Caperucita en las garras del lobo, para seguir la deliciosa aventura, la obra famosa y hermosa cayó en las manos de los

hijos de los domésticos de la casa, quienes la habilitaron en juguete, como suele ocurrir con no pocos graves documentos históricos. Un amigo de los Giustiniani halló un día a los chicos empeñados en convertir en hoguera la maravillosa piel de ciervo, para seguir la inclinación a las llamas de aquellas centurias. Aquel amigo no era otro que el cardenal Borgia. Y desde entonces el *libro*, adquirido por donación o por compra, que en esto es parca la historia, pasó a figurar para la posteridad, con sus puntas y pliegues quemados, al palacio de este buen catador de los testimonios del pasado del hombre.

— II —

OTRAS VUELTAS DE CARNERO DE LAS PIELES DE CIERVO

El código entra entonces a las vueltas de sucesiones y herencias. Para ser breves, hacia fines del siglo XVIII el manuscrito se encuentra en el palacio Altemps, en Roma, habitado por el cardenal Esteban Borgia. A solicitud de este, el padre José Lino Fábregas, jesuita de la expulsión, escribió un comentario sobre este código, que fue publicado en fecha reciente a nosotros por el Museo Nacional de México (tomo V de los "Anales").

A la muerte del cardenal, en 1804, se entabló un pleito por bienes legales entre la congregación "Propaganda Fide" y la familia Borgia. La litis se falló en 1809, a favor de la institución, la que en julio de 1814 recibió los bienes embargados por el tribunal. Allí iba el código. En 1883 pasó a las salas del palacio de "Propaganda Fide" que dan a la *Piazza Spagna*, donde se formó el museo etnográfico borgiano. Finalmente, desde hace unos años, el código puede ser admirado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, a donde fue trasladado "para su mejor conservación", según reza el justificativo de esta mudanza.

— III —

ALGUNOS TESTIMONIOS PRE-HISTORICOS DE NAVEGACION ESPACIAL

No es este el único código del México precortesiano que cayó dentro de la órbita de la atención europea. Además del Tonalámatl de la colección Aubin, se citan junto al Borgia el Código Vaticano A, el Código Vaticano B, el Código Telleriano-Remensis, el Código Borbónico, el Código Bolonia o Cospiano y los Códices Fejérváry y Laud. Ocurre, sí, que el "Código Borgia" se destaca entre todos los conocidos por el estilo de sus dibujos, la riqueza del color, el tamaño y, por sobre manera, por un hecho singular, correlativo al que está llamando la atención de la ciencia de nuestros días: numerosas imágenes del código representan al planeta Venus, en torno del cual giraba la concepción astronómica y mitológica de mexicanos, centro-americanos y viejos pueblos del lago Titicaca, en cuyas inmediaciones se encuentra el famoso calendario venusiano.

En el camino que se extiende entre la malicia y la deducción, esta preferencia de pueblos primitivos por el planeta Venus no deja de hacer

guiños sobre un hecho que parece afincarse en la ciencia de hoy: el de la llegada de gentes de otros mundos al nuestro, en precedencia sobre nuestros “vagabundeos” estelares de ahora.

En la actualidad el mundo científico se encuentra pendiente de los resultados de la expedición organizada por el físico soviético Alejandro Kazantsev al Sahara, Líbano y Perú, lugares en que parecen acentuarse los testimonios dejados por los visitantes aludidos, en diferentes épocas de la historia terrestre. Para marchar por orden, conviene puntualizar en seguida en qué consisten estos y otros indicios:

1) Los frescos rupestres de Tassili, en el desierto del Sahara, representan astronautas, uno de los cuales mide seis metros de altura. En las afueras de las grutas se hallaron montículos de residuos de combustible, dotados de radiación atómica. Pero, antes de pasar adelante: ¿Por qué varios de estos antecedentes se encuentran en regiones desérticas o que tienen tales características? ¿México, el Sahara, Libia, el sur del Perú? ¿Alude ello al resultado de explosiones atómicas o a radiación acumulada por estas?

2) Hasta el presente es un enigma para la ciencia el origen de los campos de *tectitas*, unas masas parecidas al vidrio y compuestas de isótopos radiactivos aluminio 26 y berilo 10, de un millón y dos millones seiscientos mil años de edad, respectivamente. Se han encontrado en especial en Libia y Australia, y de estos, el del desierto de Libia tiene parecido impresionante (según A. Kogen) con el cráter de una explosión nuclear. Conviene agregar que, estudiadas, estas *tectitas* revelaron no ser meteoritos ni provenir de origen volcánico, quedando solo la posibilidad de que hubiesen llegado del espacio cósmico.

3) Las terrazas de Balbek (¿plataforma de aterrizaje?), en el Líbano, de piedras de 20 metros de longitud y mil toneladas de peso, levantadas a una altura de siete metros, son obra que representa problema insoluble aún para la misma técnica actual. Una de las piedras quedó en la cantera, y se calcula que hoy serían necesarios 40 mil hombres para removerla.

4) En la bahía de Pisco, en el Perú, se encuentra erigida en un acantilado una rara máquina a la que se llama “Tridente de los Andes” o “Signo milagroso de las tres cruces”, a la que se cree un calculador de mareas o un sismógrafo de precisión, sin que se sepa qué hombres construyeron, y en qué época, este aparato científico.

5) El calendario del lago Titicaca, cuya edad se calcula entre los 12 mil y los 15 mil años, señala el año de 290 días, y ahora los sabios V. Kotelnikov e Igor Chklesvski han comprobado, por medio de ondas dirigidas a Venus, que el planeta efectúa la rotación sobre su eje en más de un día terrestre. El calendario en mención es, pues, venusiano, y está dispuesto así:

Diez meses de 24 días	=	240 días.
Dos meses de 25 días	=	50 días.
Total		<u>290 días.</u>

6) La máquina de calcular de Antikitera, hallada en el fondo del mar por pescadores de esponjas, puede admirarse hoy en el Museo de Atenas. Es un aparato que sigue el movimiento solar en el círculo del zodíaco. Indica los meses del año y las horas de aparición y ocaso del sol y de las estrellas brillantes, durante todo el año. Un segundo cuadrante marca las fases de la luna, y una aguja señala la posición y el movimiento de Mercurio, Venus, Marte y Júpiter.

7) Un acumulador eléctrico, de 4.500 años de edad, se encuentra actualmente en estado de funcionamiento perfecto en el museo de Bagdad, región de la que fue exhumado. En un experimento reciente produjo una corriente de 0.54 watios.

8) Un paralelepípedo de acero pulido, de época prehistórica, y que se exhibe actualmente en el museo de Salzbourg, fue descubierto en una mina de carbón de Austria.

9) Un clavo de acero fue encontrado en una veta calcárea cerrada con toda posibilidad hace unos 80 millones de años.

10) En las cavernas de Bohistan, en la India, hay un bajorrelieve que representa a Venus y la Tierra, unidos por flechas.

11) En fecha reciente se hallaron en Siberia unas inscripciones ilustradas con dibujos que representan nebulosas extragaláxicas.

12) Se afirma por hombres de ciencia que el gran aerolito hallado en la región de Siberia hace años no es tal, sino sencillamente la masa informe de un aparato espacial, ya convertida en fósil.

13) En 1956 fue encontrado en una cueva de los Alpes italianos un dibujo que representa a un astronauta del tipo de los Tassili.

14) El diario "Pravda Vostoka", de Tashkent, ha publicado ahora, el 17 de enero de 1965, la fotografía de un dibujo rupestre de astronauta con una especie de motor de propulsión para el vuelo en la espalda, hallado en una caverna de las cercanías de Ferghana, en las montañas de Uzbekistan.

15) Estas huellas curiosas corren parejas con la tradición del hombre sobre los visitantes de otros planetas. Las tablas brahamánicas afirman con todo aplomo que en el año de gracia de 18.617.841 (A. C.) llegó de Venus el primer navío espacial.

16) En el Tíbet, libros y tradiciones orales hablan de máquinas voladoras prehistóricas, a las que distinguen con el nombre de "perlas del cielo".

17) La Biblia habla de gigantes que descendieron a la tierra y de Enoc, que fue llevado por ellos.

18) Se ha observado que la descripción de la destrucción de Sodoma y Gomorra se parece extrañamente a una explosión nuclear. La Biblia dice que fue anunciada con antelación, previniéndose a la población sobre la onda del choque, la luminosidad y la radiación penetrantes. Se habla de la columna de fuego y humo que se levantaría de la tierra y se prevee que la región quedaría inhabitable por largo tiempo.

19) Los dogones de Africa mantienen la tradición de que seres venidos del cielo les informaron sobre la existencia de compañeros negros en Sirio.

20) Los más antiguos pueblos del Mediterráneo tenían exacto conocimiento de la décima pléyade que, como se sabe, es invisible para el ojo desnudo.

21) Un dato reciente, de información periodística, señala que en las regiones de Dariat y en la península del Sinaí se ha encontrado radiación de edad prehistórica.

22) La casi totalidad de los pueblos antiguos mantuvieron la tradición de "una raza perversa de superhombres" o, simplemente, de seres venidos del cielo. Además de la Biblia, hablan de ello las mitologías griega, china, hindú e, insistentemente, la de la mayoría de los pueblos de América, tal como lo puntualiza el profesor Agrest.

¿Sería mucho aventurar si se piensa que de nuestros futuros viajes a otros planetas (en los que debemos creer) podremos allegar informaciones que den la solidez científica necesaria a estos indicios? Ni para qué dudar, en estas circunstancias, de la trascendencia que estaría llamado a ganar el "Código Borgia" y, desde luego, la propia procedencia del hombre, cuyos ciclos biológicos mayores a los de la mera abarcadura terrígena solo la ciencia podrá descifrar algún día.

— IV —

EDICIONES DEL "CODICE BORGIA"

Pero, nos damos cuenta de que estamos obligados a decir al lector cuál es la edición del "Código Borgia" que aquí comentamos. Corresponde ella a la traducción, la primera en lengua española, de la obra de Eduardo Seler publicada en alemán en 1904. El espíritu generoso y alerta de Jaime Duarte French la puso en nuestras manos, con el encargo de que la comentásemos con destino al "Boletín Cultural y Bibliográfico" de la Biblioteca Luis-Angel Arango, lo que hacemos al tamaño de nuestras deficiencias (1).

La primera reproducción del código, en fotocromografía, se debe al "Stabilimento Danosi", de Roma. Fue ejecutada por cuenta del duque de Loubat, quien la hizo distribuir entre las bibliotecas e instituciones científicas de los dos hemisferios.

(1) "*Comentarios al Código Borgia*", por Eduardo Seler. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mariana Frenk. Primera edición en español, México, 1963. "Talleres de Gráfica Panamericana". Encuadernación de "Técnica Editorial S. A.". Edición sobre diseño de Alexandre A. M. Stols (de la UNESCO) al cuidado de Graciela Salicrup y Lauro José Zabala. Edición de 3.000 ejemplares en tres tomos, de los que dos corresponden a los comentarios de Seler, en papel San Pablo. El tercero es la reproducción fascicular del código, a color, y fue impreso en los "Talleres de Litoarte", en 2.500 ejemplares en papel San Pablo, encuadernados por "Técnica Editorial, S. A.", y 500 en cartulina Vellum, encuadernados en forma de biombo, por Emilia C. y Juan Almela Mellá, y edición al cuidado de Graciela Salicrup y Lauro José Zabala.

Otra reproducción tuvo lugar a mediados de la pasada centuria, para la compilación de Lord Kingsborough, la que, pese a sus defectos, ha servido para complementar lo que las vicisitudes en cantos y esquinales han desvanecido o borrado del todo.

— V —

LA SIMBOLOGIA DEL CODICE

Nos adentramos en la parte más intrincada del código, la correspondiente a su contenido simbólico. ¿Hasta qué punto estamos en capacidad, hoy, de llegar a la entraña de estas síntesis en que los pueblos antiguos expresan sus constantes sociales, en unos cuantos rasgos de figuras geométricas de severo convencionalismo? Leemos atentamente el texto de Seler, y la duda queda flotando sobre sus interpretaciones y exégesis. Y siempre será igual. Cualquiera que sea el autor, cuando trata de lanzar la sonda sobre los estrictos abecedarios de esa escritura pictográfica, algo parece quedarse por fuera de su traducción, así sea formalmente científica, como si tamizásemos su profundo mensaje con algo de nuestro criterio contemporáneo.

Todo cuanto podemos alentar como cierto —y de ahí nuestra inconvicción— es que ese simbolismo de los pueblos antiguos representa una categoría especial, de orden histórico. Es decir, que se trata de una simbología universalmente convenida por la propia comunidad, elevada a la transcripción mitológica, como forma insuperable de la ideología social. Vista así, grande es su diferencia con las otras formas del simbolismo, tales como la de la corriente literaria o la particular del creador aislado, lo que entre otras cosas conviene decir para lo que atañe a las expresiones simbólicas que pugnan por aparecer en el arte de hoy, las que solo pueden reputarse como borrosos indicios de las que serán sancionadas y establecidas por la colectividad que está en ruta.

Pues bien. Esta razón nos parece potísima para hurtarle el cuerpo, como lo hacemos, a las interpretaciones que la curiosidad científica de Eduardo Seler pretende aplicar al simbolismo del “Código Borgia”. Más oportuno nos ha parecido extraer de esas figuraciones, hasta donde ello sea posible, las lecciones que para el arte traen ellas impresas, por ser este un aspecto del *simbolismo* menos perecedero.

El “Código Borgia” es, desde luego, uno de los hijos mayores del Tonalamatl o “libro de los días y su influencia sobre los destinos”. Es, pues, un calendario, y las figuras son jeroglíficos o signos de los días en que se divide el año mexicano-centroamericano. Llama la atención que las secciones pintadas de imágenes recorran un ciclo de 260 días. ¿Y los 290 días del calendario del lago de Titicaca? Lo cierto es que aquí están claramente descritos los 260 días, en la siguiente forma: trece franjas o campos verticales, cada uno de los cuales exhibe 20 figuras desplegadas en fila horizontal, de donde $13 \times 20 = 260$ días, ya que cada figura es la representación de un día.

Para Seler, el 20 es la base del sistema numérico de los mexicanos antiguos, a consecuencia de que él es la suma de los dedos de la mano y

de los pies. No obstante, pese a la diferencia de 30 días que acabamos de mencionar, el hecho parece más bien referirse a la persistencia del planeta Venus en la vida de ese pueblo y de otros.

— VI —

LOS SIGNOS DE LOS DIAS

Llama mucho la atención en el código la frecuente representación de animales como signos de los días, no porque los horóscopos modernos, originarios de concepciones antiguas sean lo mismo, sino porque tratándose de un pueblo primitivo (primitivo en el sentido de su estructuración sociológica y no en el de *inhábil*), ello hace alusión a la era en que la magia se situaba sobre el animal, y por lo mismo se refiere a la antigüedad social del "Código Borgia", o a persistencia en el tiempo de formas pretéritas.

Ni qué decir que haciendo correspondencia con esta antigüedad social (más que cronológica) los dibujos están contruidos sobre el esquema geométrico, sin que asome la menor oportunidad de que campen en ellos los rasgos sinuosos del individualismo visual.

El caimán es el primer signo de los días. El segundo, es el viento. El tercero, la casa. El cuarto, la lagartija. El quinto, la serpiente. El sexto, la muerte. El séptimo, el ciervo. El octavo, el conejo. El noveno, el agua. El décimo, el perro. El undécimo, el mono. El duodécimo, la cosa torcida. El decimotercero, la caña. El decimocuarto, el jaguar. El decimoquinto, el águila. El decimosexto, el buitre. El decimoséptimo, el movimiento. El decimoctavo, el cuchillo de pedernal. El decimonono, la lluvia; y el vigésimo, la flor.

En cuanto se trata de las figuras de animales, la representación no está en absoluto individualizada, pero sí evidentemente humanizada, lo que nos hace recordar que en arte no ha habido otra preocupación que el hombre mismo, aunque esto no quiera decir que ese hombre sea siempre el producto de la perspectiva óptica.

Pero bien: ¿Cómo son reproducidos conceptos tales como el viento, la muerte, el agua, la cosa torcida, el movimiento, la lluvia, en una sociedad como esta, que resuelve todo objetivo por encima de la transcripción formal?

En cuanto a la pintura del viento, el problema se soluciona por sí mismo: se dibuja la cabeza geométrica del dios del viento, Quetzalcóatl. Lo mismo ocurre con la muerte, expresada en el cráneo estilizado, tan ausente de toda alusión emotiva como la concha del caracol. Es en el peroglífico del agua, noveno signo de los días, donde podemos gozar mejor de la sabiduría del convencionalismo en el arte. Aquí hubiese sido suficiente representar, por ejemplo, el agua por una vasija. No obstante, del recipiente que la contiene surgen vigorosamente las bandas que traducen las corrientes, de las que emerge un ojo como signo suficiente de la imagen del líquido cuerpo. ¡No está mal, como norma plástica establecida no para una cosa particularizada sino para una entidad!

En cuanto a “cosa torcida”, es un monograma en que aparecen un manojo de hierba en flor y unos estandartes mortuorios, de los que eran empleados en los sacrificios, símbolo que por sí solo puede alimentar cualquier imaginación filosófica.

El concepto de “movimiento rodante” da campo a una pictografía en que se yuxtaponen dos superficies oblongas que se tocan por el vértice, punto en el cual se separan hacia direcciones opuestas, formando cuatro radios en los que se han querido ver los cuatro puntos cardinales. Algunos de estos jeroglíficos presentan una variante, constituida por la presencia de los atributos que expresan el símbolo del sol. Como se ve, los antiguos mexicanos sabían representar plásticamente la “idea” del movimiento y esto en forma objetiva, es decir, por un acuerdo social y no subjetivamente o sea a elección del creador aislado, como en parte suele ocurrir con las tendencias denominadas “abstractas” en el mundo moderno.

La lluvia, décimonono de los signos de los días, se reproduce donosamente por medio del pictograma ya sea de la cabeza o la figura entera del dios Tláloc, quien sostiene en las manos los atributos, de vigorosa plástica, del relámpago y el trueno.

Estos ejemplos, esquemáticamente presentados, tienen la intencionalidad de poner de presente algunos elementos de la pintura de todos los tiempos expresados sobre esquemas plásticos diferentes a los que han sido habituales a partir del Renacimiento, con lo que se supone que alguna lección puedan aportar a quienes no se atengan, orondamente, a la “intuición” crociana, esto es, a los enemigos del orden cartesiano, orden que, no empeece a ello, sigue siendo, de tejas para abajo y de tejas para arriba, el universo de las cosas y de los seres y su misterio.

— VII —

COLORES QUE NO PROVIENEN DE LA ATMOSFERA FISICA

En el “Códice Borgia” se hace inteligible otra lección que no es posible pasar desapercibida. Nos referimos al uso de los colores en la pictografía mexicana antigua. No se trata de los llamados colores naturales, o sea aquellos ópticos, provenientes del cambiante espectro solar sobre la superficie de los objetos. Siendo esta una pintura enteramente por encima y por fuera de la atmósfera física, en el calendario, como por demás en todo el arte mexicano arcaico, los colores expresaban, como parte integrante del idioma plástico, convencionalismos estables, permanentes, oriundos por completo de la simbólica social, esto es, de la mitología en que se asentaba la estructura de la comunidad.

En primer lugar, nos encontramos en casi todas las figuras la bicromía que las separa en dos superficies, obscura la una y clara la otra, para expresar, según se dice, las dos caras del tiempo. Para ello se empleaban la cromía azul y la roja. Pero no era este un principio colorístico elemental, dado que no solo se prestaba para la expresividad de las gamas, como puede verse en algunas pinturas en que el blanco de la superficie aparece estriado de rojo, “como expresión plástica de la hora matutina”, sino que

más profundamente, tal como indica Seler que acaece en el numen del pulque, se trata igualmente “del morir y el nacer de la vegetación” y, por asociación afectiva, ello no tiene por qué diferir del nacimiento y extinción de los seres. Es así como campeon en la lagartija, cuarto signo de los días, el azul en la mitad delantera del cuerpo y el rojo en la posterior. El dibujo simétrico del conejo es rellenado de blanco con rayas transversales negras. Es indudable que, de esta guisa, toda la figuración pictórica del color se encuentra adherida a la concepción simbólica y que, por lo mismo, el verde de la serpiente, la cabellera nocturna del numen de la muerte, el amarillo, el castaño, el rayado de rojo aplicado en figuras y objetos que las acompañan, son puntuaciones de un lenguaje reconocido por todo el conjunto social, hasta el grado de la intimidad religiosa, pero que ya para nosotros tan solo son fría conjetura.

Alcanzamos sí a vislumbrar, tal como lo hacen Seler y otros, que en la figuración del agua bastaba agregar dos colores para que ella se transformara en otra frase o punteo simbólico. Dos bandas, una roja y otra blanca, convertían la representación del agua, según se sospecha, en la de la sangre de los sacrificios.

El perro, décimo signo de los días, tiene la superficie pintada de blanco con grandes círculos negros, con persistencia por ello de los dos campos de que hemos hecho alusión, y es por lo menos curioso que la expresividad plástica del animal se reduzca a veces a la representación única de la oreja, como si allí estuviese localizado lo esencial del pictograma, y haciendo uso del método “estético” por substracción de materia, que hoy mismo se emplea en las más variadas expresiones de la cultura.

No es inocuo insistir en la representación del “movimiento rodante”, décimoséptimo signo de los días, cuyas zonas yuxtapuestas exhiben dos colores primarios, una oscura (azul) y otra clara (roja). En el vértice en que se juntan hay un disco amarillo que se dice alusivo al sol, a excepción de las ocho primeras láminas del código, en que el espacio vacío entre las dos formas oblongas entrelazadas está ocupado por un disco verde.

Lo más fácil de suponer, como traducción de este símbolo, nos induce a pensar que se trata de una alusión al día en sus dos faces, diurna y nocturna. Aunque no tiene nada de raro que así fuera, también hay dos faces de la existencia, la favorable y la desfavorable, esto es, el bien y el mal, dicotomía de orden rudimentario que se encuentra en el hombre de todas las épocas y en el comportamiento de los animales, y cuya representación en el pictograma vaticinal del “movimiento rodante” no es nada imposible.

Insistimos, empero, en la cautela con que debemos adentrarnos en estas traducciones del simbolismo incurso en el “Código Borgia” y, por extensión, en el de todos los pueblos de constitución social diferente de la nuestra, tenacidad que tiene monta por razón muy sencilla: ante los artes simbólicos de la antigüedad, por estar, precisamente, por entero absorbidos por la impronta simbólica, parecería no poco atrevido ver en ellos, tal como solemos hacerlo, “adornos”, “decoración”, “arte” en una palabra, en el sentido que hoy les prestamos a esos vocablos. En ellos se halla tan fundida la forma al contenido mítico; hay tal compenetración entre es-

estructura e ideología, que la una emerge de la otra “por derecho propio”, sin prelación de factores, y por lo mismo, para su comprensión cabal no debería considerarse la una independiente de la otra. No obstante, si con toda seguridad ello fue así para el contemporáneo de entonces, no lo es hoy para nosotros, limitados a contentarnos, mútilos del estricto conocimiento simbólico, con atalayarlos como artes según el canon estético libre, esto es, más amplio que el particular que surgió con el Renacimiento. Es aquí, en este punto preciso, donde debemos enfrentarnos a la filosofía del arte que ha venido asistiéndonos, y que ya no satisface, por superación histórica, nuestras demandas de contempladores y de creadores. Y es aquí, por lo mismo, donde debemos enfrentar, y superar, la vieja teoría del color que con esa filosofía es substancial.

A nadie se le ocurriría negar que el arte habla en forma diferente, según las épocas. El arte de hoy habla al sentimiento o al gusto estético. El arte del pasado remoto alude a los conocimientos de la humanidad, cuando estos se resolvían o disolvían en el mito. La dificultad para el arte de hoy, aún para aquel que recoge los primeros guiones de los grandes cambios operados en la organización de la colectividad, consiste en que se dirige al hombre disperso (a la minoría), mientras que el arcaico se dirigía por igual a todos los hombres. El arte llamado “abstracto” alude al interior del observador, y del creador, en los que se desarrolla el drama de la ruptura de toda expresión de “lo personal” y la aparición del simultaneísmo de las formas. Y lo paradójal es que la minoría, y no el actor de este hecho histórico, se encuentra en mejores disposiciones para percibirlo.

— VIII —

OTROS ASPECTOS DEL “CODICE BORGIA”

1. Aun cuando no sea cauto tomar ciertos símbolos del “Códice Borgia” y de otros para forzar una interpretación sobre la llegada de seres de otros planetas, estas pinturas nos hablan claramente de la “casa descendente”, del “fuego que cae de arriba”, del “hombre descendente” y de otros signos semejantes. La “serpiente de fuego” es uno de los símbolos del fuego que cae del cielo a la tierra. Y en cuanto a la casa descendente, es ella una rara pintura que suelta por su base, colocada hacia la parte de arriba, una llamarada, mientras que la parte de abajo, correspondiente a la techumbre, termina en seis puntas en cuyo extremo aparecen unos focos luminosos. A un lado, un hombre boca abajo se toma del tronco de un árbol, y cerca a uno de sus pies aparece la huella en llamas de esta extremidad, huella de pie que es muy común encontrar en toda la pictografía precortesiana, presumiblemente como un signo de separación de períodos o etapas históricos.

2. Cuando decimos “libros de vaticinios” para referirnos a estas obras simbólicas del pretérito, conviene aclarar que no se trata en ellos de nada parecido a lo que hoy se conoce por “horóscopos” o, en general, por astrología ninguna. El antiguo empleaba el símbolo para fines precisos, que pueden traducirse como la manera de difundir los conocimientos generales

y particulares en el núcleo social. Era un medio y no un fin en sí mismo. Este arte se refiere a fenómenos de la naturaleza vinculados a la economía o, por derivación, a hechos correlativos a esta, tales como la condición y la conducta humanas, en el punto en que la guerra se sustituye por la "legislación", y cuando esta se expresa en el mito.

3. El lector podrá preguntarse si la sociedad que se rigió por estos calendarios fue la misma que se supone "descendió del cielo" o es contemporánea de esta, y pensar que si la respuesta es afirmativa, no se compadece la estructura de este arte simbólico, grandioso en su concepción y composición, pero semejante al de todos los pueblos prehistóricos, con el gran adelanto que representaría el haber creado vehículos espaciales para llegar a la tierra. Lo que hace colegir que se trata, de ser cierta o comprobarse alguna vez esta venida, del arte de un pueblo que conservó la tradición de este acontecimiento, el que es difícil concebir como un hecho en masa, y que solo conservó algunos conocimientos incorporados desde "afuera" y no surgidos orgánicamente de la comunidad. No son pocos los pueblos que mantienen en su leyenda el recuerdo de "un hombre excepcional", que les legó las primeras enseñanzas sobre agricultura, astronomía, geometría y normas de convivencia moral (tal como Bochica entre los chibchas, el ejemplo más próximo a nosotros).

4. Fácil es decir, tal como se acostumbra en los textos, que este tipo de obras pertenece a la casta sacerdotal, poseedora del saber en todos los pueblos antiguos. Lo que suele olvidarse, dejando trunca la parábola de estos artes, es que el sacerdote no inventaba de por sí nada de lo que transcribía, puesto que ni aún en este caso se verifica la generación espontánea, sino que era, por el modo como se encontraba estructurada la sociedad, el traductor de las ideas y los sentimientos constantes de esta, con el fin específico de afianzarla en sus fueros. Y, además, que no son pocos los ejemplos en que la casta sacerdotal no era la directa ejecutora del arte sino, simplemente, el núcleo que suministraba la regla para que los "técnicos" la cumplieran en las obras de arte. Y más aún: que en veces, la talla de una escultura, por ejemplo, o la "lectura cantada", eran el objeto de la intervención general, en tanto que rituales correspondientes al mito.

5. Las traslaciones de las figuras tal como las ve el ojo, a las formas más permanentes de los esquemas geométricos, son sencillamente magistrales en el código, y revelan una decantación dilatada en el tiempo, pues no suele llegarse a esta madurez sin que los cimientos de la sociedad suministren su propia solidez a estas expresiones del arte.

6. No podrá esquivarse la insistencia incurra en el código, al través de todos los símbolos, de las representaciones tendientes a realzar los diversos aspectos de la economía, directa o indirectamente expresados, a tal punto que esta característica nos parece invitar a uno de los primordiales temas de estudio y análisis de esta obra maestra del México precortesiano.

7. Insistimos. Más que vaticinios en el sentido que hoy le damos a este vocablo sobre "lo que va a suceder", el código tiene todas las trazas de ser un conjunto de normas morales de prevención para quienes infrinjan las leyes en que la sociedad se sustenta, lo que no excluye en lo más

mínimo la función del adivino o intérprete, quien no era cosa distinta, dentro de la ideología mítica, que el juez o el abogado de hogaño. No de otra manera puede entenderse este profundo universo dramático, apenas atenuado por el "indiferentismo" que el trazo geométrico da a las expresiones de esta pictografía, no pocas veces terroríficas o, si se nos permite la expresión, "numinosa".

8. ¿Cuál podría ser la antigüedad de este código? Sin las comprobaciones científicas que permitan aclarar este punto, es imposible no dirigir la atención hacia cierto exceso formal que recarga muchas de las figuras matrices, por cuanto es harto difícil hallar este peso "barroco" en artes oriundos de sociedades de formación elemental en su infra y en su supraestructura. Algo que no ha sido muy estudiado, pero que no por ello deja de ser cierto, es que los pueblos de América se encontraban, a la par, en un período de tránsito en sus estructuras sociales y en un desenlace barroco de sus formas de arte, a la llegada de los invasores ultramarinos (españoles y otros). Y este hecho podría estar indicando que el "Código Borgia" y algunos de sus congéneres no son tan antiguos como se supone. No son, en todo caso, tan antiguos "socialmente", como se cree. En nuestro código, por lo demás, pueden observarse algunas figuras con la "oreja cortada", "acuchillada" o "harpada", tal como dicen los cronistas de los primeros tiempos de la invasión haber hallado a los indígenas de México y Centro América.

9. En cuanto a la percepción directa los cronistas dejaron bueno y abundante material acumulado, no así en dominios de hondura, en que los cegaba la criteriología en que se habían formado. Ni siquiera se puede tener mucha confianza en su testimonio sobre la interpretación de los símbolos. Para comprobarlo, no parece existir testimonio de referencia mejor que la manera como suelen vernos los viajeros o "cronistas de hoy" que por nuestros países se acercan. Y es que no resulta buen punto de vista mirar "desde afuera" una cosa. Solo lo entrañado puede ser traducido.

10. No queremos decir con ello que las interpretaciones a esta simbólica, con las que Seler apretuja las páginas del "Código Borgia", sean inanes. Por el contrario, los estudiosos de estas materias que se mueven en la esfera del escudriño científico hallarán allí riquísimo material para sus preocupaciones de investigación, sobre todo en el campo de las comparaciones históricas con otros pueblos, que sigue siendo la más fértil metodología para desentrañar las más hondas huellas del hombre pretérito. Lo que hemos querido indicar es, simplemente, que dudamos mucho de las interpretaciones que no tengan en mira el rumbo social que creó tales símbolos. El símbolo, para el primitivo, se dirige a un determinado objetivo, tanto así como el automóvil por la carretera. Con la diferencia de que al vehículo se le ve a las claras el lugar próximo a que debe "tiránicamente" llegar, en tanto que tal *letrado subjetivo* no aparece para nosotros en la plástica del pasado remoto. Y no aparece, sencillamente, porque el símbolo social en que su orientación se asienta es de lo más enrevesado que pueda darse. Uno puede llegar a colegir que la estatua que está ante nosotros representa al dios viento. Pero resulta que muy poco hemos avanzado con ello, porque el viento está tomado allí en términos diferentes a como hoy concebimos ese agente del mundo físico. Para el primitivo podría ser el

dios fecundante, contralor del florecimiento, nuncio de las lluvias benéficas o malignas, dispensador de la fecundidad, y quizá qué cosas más. Hoy, solo la meteorología puede llegar a iguales conclusiones. Pero lo que ahora es asunto de la medición científica, era para el primitivo, "tout court", el sentido mágico de la vida que caía, de hecho, dentro de la emoción religiosa ante el espectáculo, y el obstáculo, de la naturaleza. Y esto sin pensar en las asociaciones emotivas que este agente pudiera tener en la imaginación que envolvía a la sociedad, para su cruce por el tobogán de la historia.

En estas condiciones, ¿qué valor tiene el símbolo? Uno, y muy importante: el saber que es un convencionalismo social, esto es, algo cerrado, que no podemos desentrañar hasta el hueso sin adentrarnos en el haber sociológico de la comunidad de que es hijo.

El "Códice Borgia" es por ello un prodigioso testimonio del hombre americano de centurias anteriores a la nuestra. Por el cuidado de la traducción; las hermosas y múltiples ilustraciones del texto; la reproducción íntegra en volumen separado a todo color; la excelencia de los materiales empleados, y el magnífico trabajo editorial, la edición del Fondo de Cultura Económica, de México, representa un homenaje que está a la altura de la sabiduría de esos hombres del pasado, cuyos conocimientos, maestría artística y justeza de concepciones nos pasman hoy y reafirman el interrogante de la ciencia moderna, en torno al misterio de su procedencia.